

Henry Thorau

THEATER IM WIDERSTAND

Um die Entwicklung des brasilianischen Theaters nach 1964 darstellen zu können, muß man bis in die 50er Jahre zurückgehen, bei der Gründung des Teatro de Arena (1954) und des Teatro Oficina (1958) in São Paulo ansetzen, denn diese beiden Ensembles haben das Theater des zu behandelnden Zeitraums bestimmt und auf eine ganze Generation von Theaterautoren, Regisseuren und Schauspielern prägenden Einfluß ausgeübt. Der Überblick über das Theater dieses Zeitraums muß sich auf wenige herausragende Gruppen und Autoren beschränken, deren Inszenierungen und Stücke als exemplarisch für die Zeit zwischen 1964 und 1984 gelten können. Aus den gleichen Gründen muß die Untersuchung sich auch auf die Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro beschränken und kann das Theater in den Regionen nicht würdigen, zum Beispiel Hermilo Borba Filho und das Teatro Popular do Nordeste, Recife, oder Márcio Souza und das TESC (Teatro Experimental do SESC - Serviço Social do Comércio), Manaus, die beide in den 70er Jahren einen wesentlichen Beitrag zur Aufwertung authentischer Regionalkultur leisteten. Und das auch in Brasilien so reiche Kindertheater kann hier nicht ausreichend gewürdigt werden.

15 Jahre Diktatur, das ist die Hölle. Das prägt einen. Du bist in einer Diktatur aufgewachsen. Gut. Das ist klar. Aber jetzt hör mal auf und denk mal nach. Die Zeiten haben sich geändert. Hab doch mehr Mut.

Das sagt der in der Gewerkschaft aktive, erfahrene Metallarbeiter Otávio zu seinem Sohn Tião, ebenfalls Metallarbeiter, für den das private Glück vor der Streikmoral kommt, in einer Schlüsselszene von Leon Hirszmans Film *Eles não usam black-tie ...* Daß die Zeiten sich geändert haben, läßt sich erkennen, wenn man den Film von 1981 mit Gianfrancesco Guarnieris gleichnamigem Bühnenstück aus dem Jahr 1958 vergleicht. Der Film wurde am 14. März 1986 im ARD-Nachtstudio unter dem Titel *Ohne Schlips und Kragen* ausgestrahlt. Die deutschen Zuschauer erfuhren allerdings weder im Vor-

noch im Nachspann, daß es sich um die Adaption eines Klassikers des modernen brasilianischen Theaters handelte. Sie erfuhren auch nicht, daß der Autor ("Idee und Buch") Gianfrancesco Guarnieri selbst in der Rolle des Vaters sein Wort an die junge Generation in Brasilien richtete. In der Uraufführung am 22. Februar 1958 im Teatro de Arena, São Paulo, hatte er noch den jungen Streikbrecher gespielt, der sein privates Glück sucht. Damals hatte Maria, die von ihm ein Kind erwartet, ihm weinend mit auf den Weg gegeben: "Eu fico. Eu fico com Otavinho ... Crescendo aqui ele não vai tê medo ... E quando tu acreditá na gente ... por favor ... volta!"¹

Aus der passiven, naiven Maria von einst, die, vom Verlobten verlassen, Zuflucht im Schoß der proletarischen Urzelle findet, ist im Film, 23 Jahre später, eine kämpferische, klassenbewußte junge Frau geworden, die über Abtreibung nachdenkt und die Maßnahme ergreift, den Ehemann dem Kollektiv zu opfern. Auch der Vater Otávio, der im Stück darauf vertraute, daß der verlorene Sohn in die intakte Familie zurückfindet - "Enxergando melhó a vida, ele volta."² -, verfolgt im Film eine härtere Gangart: "Dies Haus ist nicht mehr deins!"

Zugleich zeigt der Film Bilder einer immer brutaler werdenden brasilianischen Realität der 80er Jahre, für die ein Filmemacher wie Leon Hirszman, Mitbegründer der Centros Populares de Cultura in Rio de Janeiro, 1960, Ko-Autor der filmischen Favela-Milieu-Studien *Cinco vezes Favela* und Vertreter des Cinema Novo, besonders sensibel war: Polizisten erschießen einen minderjährigen *assaltante* auf der Flucht, ein armer alter Alkoholiker, Tiãos zukünftiger Schwiegervater, wird von einem *assaltante* erschossen. Bieder und prüde mutet die Textfassung von 1958 im Vergleich zu dem an freizügigen Szenen nicht sparenden Drehbuch von 1981 an. (Solche Szenen dürfen anscheinend in keinem modernen brasilianischen Film fehlen.) Die politisch eindeutigen Akzentuierungen hätte der deutsche Synchronübersetzer beim Heranziehen der deutschen Übersetzung *Sie tragen keinen Smokingschlips*, (Ost-)Berlin 1962, noch vergeblich gesucht.

Ist die neue, schärfere Zeichnung der Figuren Ausdruck eines neuen politischen Pragmatismus? Auch der politische Hintergrund der großen Massenstreiks von 1978 kommt in Hirszmans Film ins Bild (von ihm stammt auch der Film *O ABC da greve*, 1980), während in Guarnieris Stück Auseinandersetzungen der Arbeiter mit der Arbeitgeberseite und Verhaftungen nur kurz vom Farbigen Bráulio referiert werden. Diese Nebenrolle des Bráulio von

1 Gianfrancesco Guarnieri: *Eles não usam black-tie*, in: Fernando Peixoto (Hg.), *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri I*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1978, S. 104.

2 Ebd., S. 105.

1958 hat Guarnieri im Film von 1981 zu einer zentralen, im Sinne des klassischen Dramas Mitleid erregenden Figur ausgebaut. Der gute Farbige, der den Streit zwischen rivalisierenden Arbeiter-Fraktionen schlichten will - "unsere Feinde sind doch diejenigen, die uns ausbeuten. Unser Feind ist die Unterdrückung" -, stürzt, von einem Scharfschützen der Polizei getroffen, tot auf der Straße zusammen und wird von den Arbeitskollegen in einem *velório* beweint, der in seiner melodramatischen Ausmalung die Totenwachen Nelson Rodrigues' übertrifft. Die Leichenprozession wird zu einer großen Demonstration gegen Unterdrückung und für die Freiheit. Hat Autor Guarnieri nach 28 Jahren so auf die Kritik reagiert, die ihm nach der Premiere des Stückes, bei aller Bewunderung, eine allzu romantisch-idealistische Welt-sicht vorwarf?³

Dieser Vergleich von Stück und Film wurde so breit ausgeführt, weil die Unterschiede symptomatisch sind für die Entwicklung, die das moderne brasilianische Theater in diesem Zeitraum erfahren hat.

1958 aber war *Eles não usam black-tie*, wie der Theaterkritiker Sábato Magaldi rückblickend schreibt, das aktuellste Stück auf brasilianischen Bühnen.⁴ Nie zuvor, darin waren sich alle Kritiker einig, sei das Thema Stadt, Industrialisierung und Ausbeutung so genau gezeichnet worden wie in diesem Stück, dem ersten aus der Welt der Arbeit. Es war, mehr noch, eines der Stücke, das dem europäisierenden Illusions- und Ausstattungstheater des 1948 vom Industriellen Franco Zampari gegründeten Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, das damals in Brasilien eine kulturelle Vormachtstellung einnahm, erstmals "brasilianisches Theater" entgegenhielt.

In Auftrag gegeben und aufgeführt wurde *Eles não usam black-tie* vom Teatro de Arena, gegründet von ehemaligen Schülern der Escola de Arte Dramática de São Paulo, aus der das TBC seinen Schauspielernachwuchs rekrutierte. Der in der Studentenbewegung der frühen 50er Jahre aktive Guarnieri - er selbst war Mitglied des politischen Studententheaters TPE, Teatro Paulista do Estudante, das später mit dem Arena verschmolz - lieferte dem Teatro de Arena das erste Stück, das den brasilianischen Zuschauer mit der Realität des Proletariats konfrontierte. *Eles não usam black-tie* blieb ein Jahr auf dem Spielplan.

Der Erfolg von Stück und Aufführung veranlaßte Augusto Boal, der 1956, nach zweijährigem Regie- und Playwriting-Studium an der New

3 Oduvaldo Vianna Filho: "Quatro instantes do teatro no Brasil", in: Fernando Peixoto (Hg.), *Vianinha. Teatro. Televisão Política*, São Paulo: Editora Brasiliense 1983, S. 51.

4 Sábato Magaldi: *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense 1984, S. 28.

Yorker Columbia-University, als Regisseur zum Teatro de Arena gestoßen war, im April 1958 das Seminário de Dramaturgia zu initiieren. Die Abwendung vom ausländischen Theater wurde zum Programm erhoben. Es galt, brasilianische Autoren zu finden und zu fördern.

Foi um longo período em que o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independentemente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às platéias brasileiras.⁵

Im Seminário sollten Stücke entwickelt werden, die brasilianische Alltagswirklichkeit behandelten.

Hatte es solche Stücke bis dahin nicht gegeben? Hatte nicht Nélson Rodrigues in seinen *Tragédias Cariocas* das soziale und psychische Elend der Vorstadt Rio de Janeiro dargestellt, etwa in *A Falecida* (1953), wo Zulmira sich ein schönes Begräbnis erträumt als Entschädigung für ein entsetzungsreiches Leben an der Seite des arbeitslosen Tuninho, der in die Scheinglückseligkeit des Fußballs flüchtet? Entsprach ein solches Stück etwa nicht der Forderung des Teatro de Arena, das Vianna Filho in seinem Aufsatz "A questão do autor nacional" als "teatro engajado" bezeichnete?⁶ Daß hierbei auch ideologische Gründe ausschlaggebend waren, wird in einem anderen Aufsatz Vianna Filhos jener Zeit deutlich, in dem er betont:

O Arena de São Paulo sustenta sua programação no autor brasileiro. Não qualquer brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais das classes trabalhadoras. A qualidade artística era importante; mas a temática, a posição, a postura talvez fossem decisivas.⁷

Zugleich galt es, einen eigenen, dieser Realität adäquaten Stil, auch Aufführungsstil zu entwickeln. Damit übernahm das Teatro de Arena prägende Funktion hinsichtlich Dramaturgie und Aufführungsästhetik des gesamten brasilianischen Theaters der 60er Jahre.

Als erstes Stück des "nacionalismo crítico", wie Mariângela Alves de Lima diese Phase des Teatro de Arena nennt,⁸ ging unmittelbar aus dem Seminário de Dramaturgia *Chapetuba Futebol Clube* des damals dreiundzwanz-

5 Augusto Boal: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 21977, S. 179.

6 Vianna Filho: "A questão do autor nacional", in: *Vianinha ...*, S. 116.

7 Vianna Filho: "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", in: *Vianinha ...*, S. 123.

8 Zit. nach Lúcia Maria Mac Dowell Soares: "O teatro político do Arena e de Guarnieri" in: *Monografias 1980*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas 1983, S. 24.

zigjährigen Oduvaldo Vianna Filho hervor. Schon im Titel ist das Thema Fußball angeschlagen. Die Ausführungen des Regisseurs Augusto Boal und die des Autors im Programmheft der Uraufführung machen deutlich, daß sie den brasilianischen Nationalsport Fußball nicht in schematisierender Schwarzweißmalerei als Opium fürs Volk sahen, als Instrument der Mächtigen, die von politischen und wirtschaftlichen Problemen ablenken wollten. Im Fußball würden die Aggressionen eines unterdrückten Volkes auf dem Nebenschauplatz Sport ausgetragen, er sei Abbild der Gesellschaft, in ihm würden sich die Machtkämpfe der Politik wiederholen. Nicht um "fotorealistische" Abbildung ging es dem Autor. Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, wie er von seinen Freunden genannt wurde, schrieb im Programmheft:

Chapetuba F. C. encara o futebol ligado a todo um processo humano e social de hoje: é a história do futebol - suas cores, sua dança, os gritos, a ciranda enorme ao lado do comércio puro e simples, da barganha, do interesse pequeno, do suborno negado e difuso. Esta coexistência que mente a pureza do futebol na vida de um punhado de homens. Onze. De um lado - Durval, Maranhão, Pascoal, Benigno, céticos, deturpados, comidos por suas próprias vidas. Gente que aceita o estabelecido, que admite o antecipado. Luta, se revolta, mas partiu, iniciou aceitando. Deste outro lado - Cafuné, Zito, Fina, Bila, pesados de sonhos começando hoje, que puros, simples, não sabem ver. Desesperam, procuram e choram. [...] Gostaria de transmitir com esta peça exatamente o transitório, o eterno para a frente, o condicionamento destas vidas a todo um processo da realidade de hoje. Pretendi que fossem os personagens de *Chapetuba F. C.* os sem-caminho.⁹

Auch sprachlich ging Vianna Filho noch weiter als vor ihm Guarnieri. Im Gegensatz zu der diskriminierenden *comicidade* der herkömmlichen *chanchadas* gewinnt die von den Figuren gesprochene Umgangssprache eigene dramatische Kraft, wird als Theatersprache aufgewertet. *Chapetuba ...* war Oduvaldo Vianna Filhos zweites Stück. Er hatte sich dem Teatro de Arena 1956 als Schauspieler angeschlossen und war bereits mit Darstellerpreisen ausgezeichnet worden. Für die Schauspieler des Teatro de Arena, das sich als "teatro de equipe" verstand, als erstes kollektiv arbeitendes Theater Brasiliens ohne Impresario, bedeutete die Tatsache, ein Stück zu schreiben nicht, den Beruf des Schauspielers aufzugeben. Vianna Filho selbst spielte in der Uraufführung von *Chapetuba ...* den jungen Paulinho. Das Teatro de Arena

9 Oduvaldo Vianna Filho: *Chapetuba Futebol Clube*, in: Yan Michalski (Hg.), *1 Teatro*, Rio de Janeiro: Edições Muro 1981, S. 82 f.

hatte versucht, sowohl in den Arbeitsprozessen - die endgültige Fassung des Stückes wurde während der Proben selbst entwickelt - als auch in der Organisationsstruktur die hierarchische Ordnung abzuschaffen. Die produktive Euphorie am Teatro de Arena führte zur festen Einrichtung des "Teatro das Segundas-Feiras", ein Tag in der Woche, der der Präsentation neuer Stücke vorbehalten war. Die Werke, die während jener Phase entstanden, sind nicht zu trennen von dem, was Sábato Magaldi "interpretação brasileira" nennt.¹⁰

In dem 1956 von Augusto Boal, noch vor dem Seminário de Dramaturgia, eingerichteten "Curso Prático de Teatro" und dem späteren "Laboratório de Interpretação" wurden für die Stücke des Seminário adäquate Darstellungsmittel entwickelt und erprobt. Sie gingen hervor aus der Verbindung von Stanislawskis Methoden (Boal hatte in den USA auch Strasbergs *acting method* studiert), Empathie, Identifikation, Brechts Verfremdungseffekten sowie aus dem Zirkustheater gewonnenen Stilmitteln. Der Schauspieler Nélson Xavier, der in der Uraufführung von *Chapetuba ...* den Maranhão gespielt hatte, schrieb dazu:

Então, ensaiando *Chapetuba*, eu comecei, pela primeira vez como ator, a vivenciar plenamente minhas - eu vou chamar assim - emoções brasileiras: maneiras de sentir e de ser como só nós brasileiros somos e sentimos. Porque, o que havia antes? Na E. A. D. (Escola de Arte Dramática) eu tinha estudado com Tchecov e Maeterlinck, Goldoni ou Shakespeare, e no teatro que se fazia em São Paulo, naquela quadra, os modelos eram europeus. Mesmo textos estrangeiros eram representados como estrangeiros. [...] Ora, foi um deslumbramento poder viver personagens nossas como nós. O prazer de viver a si mesmo; o prazer de se permitir uma fala do jeito que se fala nos subúrbios, debaixo das pontes, diante das máquinas nas fábricas, nas ruas; o prazer de soltar meu corpo do jeito dele, sem ter de aparentar um barão russo ou um juiz alemão.¹¹

Was die inhaltlich-ideologische Ausrichtung betraf, so vertraten die Mitglieder des Teatro de Arena die Überzeugung, daß der Zuschauer wie ein Schüler belehrt werden müsse. Die Kritik wies schon damals auf die Gefahr der Schematisierung hin.¹² Boal, der sich als Regisseur einen Namen gemacht hatte, trat 1960 erstmals mit einem Stück an die Öffentlichkeit, das ihn in die vorderste Reihe der brasilianischen Dramatiker aufrücken ließ. *Revolução na América do Sul* wurde am 15. September 1960 in der Regie von José Renato uraufgeführt. Im Mittelpunkt dieses Stationendramas steht ein

10 Magaldi: *Um palco ...*, S. 36.

11 Vianna Filho: *Chapetuba ...*, S. 81 f.

12 Vgl. Fernando Peixoto: "Nota IV", in: *Vianinha ...*, S. 43.

arbeitsloser José Ninguém, José da Silva, der Mann aus dem Volk, auf der Suche nicht nach Arbeit, sondern schlicht nach Essen. In einem Nachtclub trifft José auf Revolutionäre, für die, in Umkehrung von Brechts Satz, die Moral vor dem Fressen kommt:

Revolucionário: Você parece que não entende as coisas? Então sabe o que significa uma reforma moral?

José: Desculpe. Eu estou com fome. Eu faço qualquer revolução que vocês quiserem, mas de barriga cheia.¹³

Der in barocker Auto-Sacramental-Manier den armen kleinen Jedermann begleitende *anjo da guarda* offenbart mit seinem amerikanischen Akzent sein wahres Gesicht als imperialistischer großer Bruder aus dem Norden - wir befinden uns ein Jahr nach der Kubakrise mitten im brasilianischen Populismo. Er hält José vom Selbstmord ab, allein durch die Erinnerung an die Abgabe der Royalties. Einem gescheiterten Macunaíma gleich zieht José sich in den Wald zurück, legt sein Haupt auf einen Stein, um zu sterben. Und, ebenfalls Macunaíma gleich, wird er noch einmal gerettet, um dann endgültig zu sterben. Am Schluß wird ihm das Grab des Unbekannten Arbeiters ("túmulo do operário desconhecido")¹⁴ errichtet. In diesem Stück wird keine einlineare Geschichte mehr als naturalistisches Abbild brasilianischer Wirklichkeit erzählt, obwohl Boal *Revolução ...* noch zur Phase *A Fotografia* rechnet.¹⁵

Von heute aus gewinnt man den Eindruck, als habe Augusto Boal die politischen Ereignisse, die Verschärfung des politischen Klimas der 60er und 70er Jahre antizipiert. Der Erzähler gab dem Leser/Zuschauer in der letzten Szene die Botschaft: "Podeis esquecer a peça/Deveis apenas lembrar/Que se teatro é brincadeira/Lá fora [...] é pra valer."¹⁶

Im gleichen Jahr 1960 verließ Oduvaldo Vianna Filho, der als Schauspieler in *Revolução ...* mitgewirkt hatte, das Teatro de Arena:

O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. [...] O

13 Augusto Boal: *Revolução na América do Sul*, in: Adalgisa Pereira da Silva/Fernando Peixoto (Hg.), *Teatro de Augusto Boal I*, São Paulo: Editora Hucitec 1986, S. 57.

14 Boal: *Revolução ...*, S. 115.

15 Boal: *Teatro do oprimido ...*, S. 179.

16 Boal: *Revolução ...*, S. 117.

Arena, sem contato com as camadas revolucionárias da nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado.¹⁷

Die Kritik Vianna Filhos erscheint insofern polemisch, als das Teatro de Arena wiederholt Tournées ins Landesinnere unternahm. (Aus dem Vorhaben, das Theater in die Vorstädte zu tragen, erwuchs schließlich auch das Theater der Unterdrückten.) *Eles não usam black-tie*, das insgesamt 512 Aufführungen durch das Teatro de Arena erlebte, wurde vor Metallarbeitern in São Paulo, auf öffentlichen Plätzen, im Landesinneren, einmal sogar vor 5.000 Zuschauern gespielt.

Oduvaldo Vianna Filho schloß sich in Rio de Janeiro einer Studentengruppe des ISEB (Instituto Superior De Estudos Brasileiros) um den Soziologen Carlos Estevam Martins an. Aus der Zusammenarbeit mit Martins, der Vianna Filho die Hintergrundinformationen über die brasilianische Wirtschaftspolitik für *A mais-valia vai acabar* geliefert hatte, entstand im Dezember 1960, nach der Erstaufführung des Stücks durch Studenten im Hof der Faculdade de Arquitetura, das erste CPC (Centro Popular de Cultura).

Der Dichter, Journalist, Essayist und Theaterautor Ferreira Gullar, der zwei Jahre CPC-Präsident war - er lebte später mehrere Jahre im argentinischen Exil - umriß in einem Interview von 1980 Entstehung und Ziele der Centros Populares de Cultura:

Era um grupo de intelectuais jovens, de estudantes, que decidiram, em face de sua experiência, de sua visão com respeito ao problema da cultura e das relações desta com o problema social, criar um organismo capaz de atuar no meio cultural do país, com o propósito de mudar um pouco as relações entre a cultura e a grande massa da população. Colocando-se contra a cultura de elite ... interessava ao CPC, através de formas de expressão mais simples, mais diretas, mais próximas do grande público, fazer da cultura veículo de conscientização social, pregando ao mesmo tempo uma tomada de posição a favor das reformas de base, contra o imperialismo.¹⁸

Anfangs wurden Themen der brasilianischen Wirtschafts- und Kulturpolitik noch in Komödien, Farcen, Satiren abgehandelt, die auf Uni-Vollversammlungen oder Gewerkschaftsabenden aufgeführt wurden. In dem Maße jedoch, wie die Centros Populares de Cultura ihr Theater auf die Straße trugen, gewann es - auch formal - an Radikalität, wobei sich der Schwerpunkt immer stärker auf politische Agitation verlagerte. Das Theater wurde zu

17 Vianna Filho: "Do Arena ao CPC", in: *Vianinha ...*, S. 93.

18 Ferreira Gullar: "O CPC está solto ...", in: Yan Michalski (Hg.), *Ensaio 3 Praia do Flamengo* 132, Rio de Janeiro: Edições Muro 1980, S. 45.

einem Instrument der politischen Aufklärung und Agitation der Massen, theatergeschichtlich in der Nachfolge des europäischen Agitprop der 20er Jahre (etwa Béla Balázs und Asja Lacis). Und es wurde auch in dem Maße aggressiver, als es in seiner Einflußnahme an seine Grenzen stieß.¹⁹

Die euphorisch naive Vorstellung, daß vor allem mit Hilfe der kulturellen und politischen Basisarbeit der CPC das Volk in kürzester Zeit die Macht ergreifen würde ("as classes populares vão chegar ao poder logo, logo ... Tudo só dependeria do esforço que empregássemos para multiplicar essas forças em ascensão"²⁰), diese romantische Utopie zerbrach 1964 mit dem Verbot der CPCs, die sich in den knapp vier Jahren ihres Bestehens über ganz Brasilien verbreitet hatten. Die Zahl der CPCs war ständig gewachsen, Schüler und Studenten in ganz Brasilien engagierten sich in der Alphabetisierungsbewegung nach den Methoden der Pädagogik der Unterdrückten Paulo Freires. Und schon damals gab es erste Ansätze, den Bewohnern von *favelas* und *subúrbios* Mittel und Wege zu zeigen, damit sie ihr eigenes Theater machen konnten. Gullar:

Uma outra etapa deste projeto consistia em estimular os sindicatos, as organizações de bairro e os moradores das favelas a criar grupos teatrais, clubes de atividades culturais, com o fim de incentivar o surgimento de sua própria expressão, posto que a nós não interessava somente levar a nossa cultura, a nossa forma de ver a realidade para essa massa. O lema era: "Arte para o povo e com o povo".²¹

Hier waren die Fundamente gelegt für das Theater der Unterdrückten, dessen Theorie und Praxis Augusto Boal im lateinamerikanischen und europäischen Exil entwickelte. Im Rückblick aus den 80er Jahren stellen ehemalige Kombattanten der CPCs fest, daß die Volkskultur-Bewegung mehr Bedeutung für die künstlerische und politische Bewußtwerdung und das Selbstwertgefühl der Künstler denn für die Zielgruppe *povo* gehabt habe.

19 João das Neves:

Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas; fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, bumba-meu-boi, a *commedia dell'arte*, o mamulengo, etc. Os fatos aconteciam, imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos pra rua. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem.

In: *Ensaio 3* ..., S. 43.

20 H. C. E. Martins: "História do CPC", in: *Arte em revista* 2 (3), 1979, S. 81.

21 Gullar: *Ensaio 3* ..., a.a.O.

Das Teatro de Arena hatte sich damals der *nacionalização dos clássicos* zugewandt, in ästhetischer wie politisch-inhaltlicher Abgrenzung zum TBC als auch zu den CPCs, zu der, wie Mostaço es nennt "idealística globalização que permeava os heróis dos espetáculos cepecistas: ou inteiramente alienados ou inteiramente conscientizados".²² Von Brechts Poetik ausgehend und vermutlich beeinflusst von Roger Planchons Théâtre National Populaire in Villeurbanne, versuchte das Arena nun, größere gesellschaftliche und historische Zusammenhänge herauszuarbeiten. (Boal spricht auch von "nacional e popular".)²³ Den Rückgriff auf die Klassiker erklärte Boal später auch als Schutzmaßnahme gegen die Zensur. Über historische Verfremdung, über Parabeln, sollte die Intelligenz und Sensibilität des Zuschauers aus dem Volk - hier wird der Einfluß von Bert Brechts Vorstellung vom "kritischen Zuschauer" besonders deutlich - angesprochen werden. Mit dem neuen Zielpublikum - die Klassiker wurden viel auf Tourneen durch den Nordosten gespielt - hatten sich auch die Stückinhalte verlagert, vom Kampf des Proletariats in der Millionenstadt São Paulo zu dem der Tagelöhner und Bauern, zum Thema Landreform und Inbesitznahme des Bodens.

Aus den im Umgang mit den Klassikern gemachten Erfahrungen, zum Beispiel Machiavellis *Mandragola* oder Lope de Vegas *El Mejor Alcalde El Rey*, in die auch inszenatorisch viele Elemente des barocken italienischen und spanischen Theaters einfließen, schrieb Guarnieri *O Filho do Cão*, uraufgeführt am 21. Januar 1964, in dem *retirantes nordestinos* mit guten und bösen Mächten um ihr Land ringen. Von der Kritik wurde das Stück abgelehnt, der Autor sei, so Sábato Magaldi, viel eher in der "vida urbana, nas lutas de classes" zuhause.²⁴

Den Schlußpunkt unter die "Klassikerphase" setzte Molières *Tartuffe*, eine Inszenierung Boals, die am 2. September 1964 im Teatro de Arena Premiere hatte. In für alle durchschaubarer doch verdeckter Form wurde opportunistisches Verhalten unter dem Deckmantel von Religiosität angeprangert. Gemeint waren die *Liga das Senhoras Católicas* und Leonor Mendes de Barros, die Gattin des Gouverneurs von São Paulo, die unter dem Leitspruch *Ordem e Progresso* eine *Marcha com Deus, pela Família e a Liberdade* gegen die "rote Gefahr" organisiert hatten.

Im gleichen Jahr inszenierte Augusto Boal im Ableger des Teatro de Arena in Rio de Janeiro die in Zusammenarbeit mit Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa und Paulo Pontes (alle Mitglieder der geraden geschlossenen

22 Edélcio Mostaço: *Teatro e política, Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda*, São Paulo: Proposta editorial 1982, S. 65.

23 Ebd., S. 79.

24 Magaldi: *Um palco ...*, S. 59.

CPCs) geschriebene Show *Opinião*. Die Premiere im Dezember 1964 ist zugleich die Geburtsstunde des Theaters Grupo Opinião am gleichen Ort. Im Grupo Opinião fanden sich viele der ehemaligen Mitglieder der CPCs wieder, die nun mit den Erfahrungen - an der sogenannten Basis - ihre Theaterarbeit im Theater fortsetzen wollten. Die *Show-Verdade*, wie Fernando Peixoto *Opinião* in Anspielung auf das *cinema-verdade* des Cinema Novo nannte,²⁵ war eine Collage aus dokumentarischem Material, Konsum- und Elendsstatistiken. Vertreter verschiedener sozialer Schichten, keine Theaterfiguren, stellten sich in "personality-shows" selbst dar: der Schwarze João do Valle, die sogenannte Stimme des Nordostens Zé Ketí als *homem do morro* und, in Jeans und T-Shirt, die Bossa Nova-Sängerin Nara Leão als Verkörperung von *Praia e Sol de Copacabana*. Die Show *Opinião* verstand sich als direkte Antwort auf die Ereignisse von 1964, sie wurde zum Symbol, zum Modell für Kunst im Widerstand, für Partizipations- und Protestkunst.

Wenn Nara Leão - innerhalb der Show - auf die Frage, ob sie den Erlös ihrer Schallplatten unter die Armen verteilen würde, gereizt antwortete: "Não. Música é pra cantar.", und darauf Vinícius de Moraes' und Carlos Liras *Marcha da quarta-feira de cinzas* sang: "e no entanto é preciso cantar/É preciso cantar e alegrar a cidade/A tristeza que a gente tem/Qualquer dia vai-se acabar",²⁶ so reflektiert sie auch über die Wirkungsmöglichkeiten und Grenzen der Kunst. *Opinião* erscheint sowohl als Zeichen der Protesthaltung, als Bestehen auf dem Recht freier Meinungsäußerung ("... se não tem água eu furo um poço, mas eu não mudo de opinião", so Nara Leão²⁷), aber auch als selbstkritisches Eingeständnis der Stagnation. Als zweite Produktion realisierte Grupo Opinião, wieder in Ko-Produktion mit dem Teatro de Arena von São Paulo, die Show *Liberdade, Liberdade* von Millôr Fernandes, dem Dichter, Cartoonisten, Übersetzer und Dramatiker, und Flávio Rangel, dem Regisseur, der die Aufführung auch inszenierte. Die Show, die am 21. April 1965 uraufgeführt wurde und an der Paulo Autran, Tereza Raquel, Oduvaldo Vianna Filho, Nara Leão und andere mitwirkten, präsentierte sich als eine Collage aus Text und Musik (u. a. Szenenausschnitte aus Büchners *Dantons Tod* und Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* sowie bekannten Freiheitsliedern), die die Geschichte der Menschheit als Geschichte der Unterdrückung und des Widerstands Revue passieren ließ unter dem gemeinsamen abstrakten Nenner "liberdade". "Liberdade, Liberdade pretende

25 Peixoto: "Nota XI", in: *Vianinha ...*, S. 105.

26 Heloísa Buarque de Hollanda: *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, São Paulo: Editora Brasiliense 1980, S. 34.

27 Mostaço: *Teatro e política ...*, S. 77.

relamar, denunciar, protestar - mas sobretudo alertar",²⁸ verkündete Flávio Rangel, und jedesmal endete der Abend mit dem von Paulo Autran auf leerer Bühne in einem Spot gesprochenen Prometheus-Wort: "Resisto".²⁹

Einigen Kritikern galt *Liberdade, Liberdade* als Ausdruck der sogenannten *esquerda festiva*: "Auge da chamada esquerda festiva, o ritual teatral encarna com brilho esta efusão cívica e ideológica, perpetrando o(s) mito(s) maior(es) que engendrara: de que, a partir de uma *opinião*, o regime cairia."³⁰

Heloísa Buarque de Hollanda sieht in der "esquerda festiva" oder "geração Paissandu"³¹ eine Antwort auf den politischen Diskurs der vorangegangenen orthodoxen linken Generation und Bewegung, und dies, obwohl Autoren und Mitwirkende von *Opinião* und *Liberdade, Liberdade* dieser Generation angehörten. Die Theaterarbeit jener Jahre erscheint als mutiger Akt der Selbstbehauptung und der Neudefinierung in einer Zeit wachsenden politischen Druckes, sie war aber auch kritische Auseinandersetzung mit den Ambitionen vorangegangener Zeiten, wobei ein leicht ironischer Ton der Selbstkritik, auch des Selbstmitleids, nicht fehlte. Die Aufführung blieb über ein Jahr auf dem Spielplan und ging auf Tournee durch ganz Brasilien. In São Paulo wurde sie von der Zensurbehörde erst nach 25 Kürzungen freigegeben.

Am 1. Mai 1965 hatte im Teatro de Arena in São Paulo *Arena conta Zumbi* von Gianfrancesco Guarnieri und Augusto Boal Premiere, das erste brasilianische Musical, wie Mariângela Alves de Lima betont,³² inhaltlich unter Rückgriff auf die brasilianische Geschichte - der Bilderbogen spannt sich von der Gründung bis zur Vernichtung der freien Negerrepublik Palmares im 17. Jahrhundert -, formal unter Assimilierung von aus den USA und Europa bekannten Musicalelementen, die mit Brechts Techniken des Epischen Theaters sowie originär afro-brasilianischer Musik (sie stammte von Edu Lobo, einzelne Songs von Ruy Guerra und Vinícius de Moraes) aufgebrochen wurden. Durch Montage und Einarbeitung von authentischem Material der brasilianischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel einer kaum verfremdeten Rede des Präsidenten Castelo Branco, sollte die Analogie zur Gegenwart hergestellt werden.

28 Flávio Rangel e Millôr Fernandes: *Liberdade, Liberdade*, in: *Coleção Teatro de Millôr Fernandes* 2, Porto Alegre: L & PM Editores 31977, S. 15.

29 Ebd., S. 127.

30 Mostaço: *Teatro e Política* ..., S. 81.

31 Heloísa Buarque de Hollanda: *Impressões* ..., S. 33.

32 Mariângela Alves de Lima: "História das Idéias", in: Serviço Nacional de Teatro (Hg.), *Dionysos* 24. Especial: *Teatro de Arena*, Rio de Janeiro 1978, S. 57.

Boal wollte dem Zuschauer die Welt als veränderbar darstellen, ihm bewußt machen, wie sehr er, der Zuschauer, selbst in den Ablauf der Geschichte involviert ist. Dies und die dramaturgische Notwendigkeit, einen großen historischen Stoff auf der kleinen Spielfläche des Teatro de Arena darzustellen, führte zur Erarbeitung des *Sistema Coringa*.³³ Aufgabe des *Coringa*, einer Art Brechtscher Erzähler mit erweiterten Funktionen, war, das Mitgefühl des Zuschauers für die Unterdrückten, die *heróis humildes*³⁴ zu wecken, den kollektiven Wunsch nach Veränderung und den Glauben an die Möglichkeit zu nähren, daß der Verlauf der Geschichte von unten geändert werden könne.

Arena conta Zumbi gilt als ästhetischer Höhepunkt in der Geschichte des Teatro de Arena. Das Stück wurde jedoch schon damals kontrovers diskutiert und die Polemiken dauern bis heute an.³⁵

33 Dies bedeutete die Gleichberechtigung aller Schauspieler (sie traten in Einheitskostümen auf), die Abschaffung von Haupt- und Nebenrollen, fortwährenden Rollentausch (acht Schauspieler spielten fast hundert Rollen), Einheitsbühnenbild für rund 30 Schauplätze, Ablehnung eines starren Stilprinzips.

34 Alves de Lima, a.a.O.

35 Sábato Magaldi in: *Um palco brasileiro ...*, S. M., S. 67 f.:

"Impressionou-me a violência da montagem. Nada houve entre nós, até aquele momento, que significasse uma condenação tão radical da ditadura instalada pelos militares. Todos os aspectos do golpe são analisados, sem que se proponha um. Política exterior, subserviência aos Estados Unidos, as "marchadeiras", a aliança Estado-Exército-Religião, o moralismo pequeno-burguês, a aliança com a corrupção (o ex-governador Ademar de Barros) para combate ao comunismo - tudo é meticulosamente composto, a fim de estimular o espectador no propósito de protesto.

Ganz anders Roberto Schwarz. Er schreibt 1970 in dem Aufsatz "Cultura e política, 1964 - 1969", enthalten in seinem Essayband *O Pai de Família e outros estudos* (Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978):

Zumbi repetia a tautologia de *Opinião*: a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito. *Opinião* produziu a unanimidade da platéia através da aliança simbólica entre música e povo, contra o regime. *Zumbi* tinha esquema análogo, embora mais complexo. A oposição entre escravos e senhores portugueses, exposta em cena, correspondia outra, constantemente aludida, entre o povo brasileiro e a ditadura pró-imperialista. [...] Em consequência apagam-se as distinções históricas - as quais não tinham importância se o escravo é artifício, mas têm agora, se ele é origem - e valoriza-se a inevitável banalidade do lugar-comum: o direito dos oprimidos, a crueldade dos opressores; depois de 64, como ao tempo de Zumbi (sec. XVII), busca-se no Brasil a liberdade. Ora, o vago de tal perspectiva pesa sobre a linguagem, cênica e verbal, que resulta sem nervo político, orientada pela reação imediata e humanitária (não-política portanto) diante do sofrimento. Onde Boal brinca de esconde-esconde, há política; onde

"Não permitirei a apresentação de peças anti-revolucionárias, como *Opinião* ou *Liberdade, Liberdade*. Não tolerarei propaganda subversiva ou comunista em espetáculos."³⁶ Mit diesen Worten übernahm Jônatas Córdia im Februar 1965 die Leitung der Zensurabteilung im Justizministerium Rio de Janeiro. Es ist der Beginn einer Reihe von Verboten, die brasilianische aber auch ausländische Stücke von den Bühnen verbannte. Der Kritiker Yan Michalski führt in seinem Buch *O palco amordaçado* aus:

Praticamente toda a leva de autores que a partir da década de 40 e até 1964 firmou as características nacionais da nossa literatura dramática e impôs-se por um padrão definido de talento e domínio do ofício afastou-se ou foi afastada dos palcos, a não ser através de esporádicas remontagens de suas obras antigas e um ou outro lançamento novo.³⁷

Doch das betraf nicht nur Stücke, sondern auch Aufführungen, beschränkte sich nicht auf explizit politische Inhalte, sondern wurde ausgesprochen, wann immer die Behörde eine Infragestellung oder Gefährdung der nationalen Sicherheit oder der christlichen Kultur sah. Dabei berief sie sich auf ein Dekret aus dem Jahre 1946, das jede subjektive Interpretation seitens der Zensurbeamten zuließ, und das in den achtzehn Jahren von 1946 bis 1964

faz política, há exortação. O resultado artístico do primeiro movimento é bom, do segundo é ruim. (S. 83)

1985 wurde *Zumbi* (Premiere am 9. Februar 1985) am Schauspielhaus Graz in der Regie von Augusto Boal und Cecília Thumim aufgeführt. Auch hier löste das Stück heftige Kontroversen aus, doch wurde dabei weniger der Vorwurf des Folkloristisch-Exotischen und der Nichtübertragbarkeit von Form und Inhalt diskutiert, sondern gegen die Ideologie des Stückes polemisiert. Wolfgang Arnold schrieb in seiner Kritik zur deutschen Erstaufführung: "Böse Weiße - liebe Schwarze" (erschieden in der *Tagespresse* vom 12. 2. 1985):

Aber hier im Theater ist die Welt noch in Ordnung. Da sind nur die Weißen brutal und korrupt, und sie besiegen schließlich Palmares, weil es, das ist brav marxistisch gedacht, das Wirtschaftsgefüge der portugiesischen Kolonie zu zerstören droht. Die Schwarzen kämpfen edel bis zum letzten Mann. [...] Und man mag's den Ergriffenen kaum vorwerfen, merken sie nicht, daß es Rassismus widerlichster Art ist, wenn alle Weißen Schweine sind und nur die Schwarzen Menschen, daß die Forderung, Menschen müßten vernichtet werden, genauso terroristisch ist, wenn sie Weiße als wenn sie Juden betrifft, und genauso weit führen wird. Soll man gegen das Stück noch anführen, daß Brasilien keine Rassentrennung kannte, daß die wüstesten Sklavenhändler nicht Weiße, sondern Farbige waren und die brutalsten Prüglern nicht die weißen Herren, sondern die farbigen Aufseher?

36 Zit. nach Tânia Pacheco: "O Teatro e o Poder" in: *Anos 70*, 3 - Teatro, Rio de Janeiro: Europa, 1970 - 1980, S. 76 f.

37 Yan Michalski: *O palco amordaçado*, Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada 1979, S. 45 [Coleção Depoimentos 13].

kaum Anwendung gefunden hatte. Im Decreto No. 20.493 vom 24. Januar 1946 heißt es:

Será negada autorização sempre que o texto: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das forças armadas.³⁸

Selbst Autoren, die inzwischen als moderne Klassiker galten, blieben von der Zensur nicht verschont. Der Titel von Nélson Rodrigues' Stück *Toda nudez será castigada*, am 21. Juni 1965 im Teatro Serrador, Rio de Janeiro, in der Regie Ziembinskis uraufgeführt, nach weiteren Inszenierungen in Rio de Janeiro, São Paulo und Rio Grande do Sul für ganz Brasilien verboten, bekommt Symbolcharakter für den Umgang mit der dramatischen Literatur des ganzen folgenden Jahrzehnts.³⁹ Autoren, Regisseure, Bühnenbildner, Schauspieler gerieten in eine kafkaeske Situation. Das Theater wurde zum "Staatsfeind Nr. 1" erklärt, die Bedrohung durch die Zensur nahm im Laufe der Jahre immer drastischere Formen an. General Juvêncio Façanha erklärte Film- und Theaterleuten 1967 öffentlich: "ou vocês mudam, ou acabam."⁴⁰ In einem Gespräch mit dem Autor dieses Aufsatzes sagte 1984, rückblickend, der Dramatiker Plínio Marcos: "Nenhuma arte foi tão massacrada como o teatro". Die Theater waren sowohl einer Vorzensur (*censura prévia*) der Stücktexte wie einer Aufführungszensur unterworfen. Stück und Aufführung konnten für befristete oder unbefristete Zeit für eine Stadt, einen Bundesstaat oder für ganz Brasilien ("todo o território nacional")⁴¹ verboten werden, wobei die Generalproben von Lokalbehörden abgenommen wurden, während die Begutachtung der Stücke nach 1964 zentral in Brasília erfolgte. Das konnte bedeuten, daß eine Aufführung kurz vor der Premiere, also nach monatelanger Probenarbeit, verboten wurde. Bekanntes Beispiel ist *Calabar* von Chico Buarque de Holanda und Ruy Guerra, Regie Fernando Peixoto, 1973. Mariângela Alves de Lima erklärt die Tatsache, daß etliche Freie Gruppen,

38 Ebd., S. 25 f.

39 Nélson Rodrigues: "O Departamento Cultural achava que eu, lá fora, seria uma humilhação para a nossa cultura." (N. R., *O Reacionário*, Rio de Janeiro: Edições Record 1977, S. 363).

40 Zit. nach Michalski: *O palco amornado*, S. 24.

41 Pacheco in: *Anos 70 - 3*, S. 87.

besonders nach 68 und in den 70er Jahren, weniger Stücke und mehr *criações coletivas* entwickelten auch mit den durch die Zensur auferlegten Arbeitsbedingungen.⁴²

"O que você pensa do Brasil de hoje?" Diese Frage sollten brasilianische Autoren 1967 mit je einem kurzen Stück beantworten.⁴³ Das Ergebnis dieser theatralisierten Meinungsumfrage sollte in einer Aufführung vorgestellt werden, der *Feira paulista de opinião*,⁴⁴ einer Abfolge von sechs inhaltlich und formal unterschiedlichen Kurzdramen und vier musikalischen Beiträgen.

Lauro César Muniz behandelte in seinem Stück *O líder*, ausgehend von einer in der *Folha de São Paulo* vom 24. April 1964 veröffentlichten Zeitungsreportage sowie Dokumenten und Zeugenberichten, in einer Art tragikomischem Dokumentartheaterstück den Fall des Campesino Romão, der, weil er als einziger im Dorf lesen und schreiben konnte, von Vertretern der SUPRA (Superintendência da Reforma Agrária) zum Sprecher der Dorfgemeinschaft ernannt und aus dem gleichen Grund später von Beamten der neuen Regierung als subversives Element verhaftet wird ("Eu vou ser preso porque sei escrever?").⁴⁵

Jorge Andrade schrieb für die *Feira* den dramatischen Kurztext *A receita*, der das Scheitern eines engagierten jungen Arztes an der Dorfwirklichkeit beschreibt. Da die Landarbeiterfamilie weder Medikamente noch einen Krankenhausaufenthalt bezahlen kann, will Marcelo das von Wundbrand befallene Bein des jungen Devair amputieren. Doch Jovina, dessen Mutter,

42 Mariângela Alves de Lima: "Quem faz o Teatro" in: *Anos 70 - 3*, S. 68.

43 Ausgegangen war diese Frage, laut Fernando Peixoto (*Teatro Oficina (1958 - 1982). Trajetória de uma rebeldia cultural*, São Paulo: Editora Brasiliense 1982, S. 59) ursprünglich von Mitgliedern des Teatro Oficina, wurde dann aber verworfen und schließlich von Augusto Boal aufgegriffen. Sábato Magaldi hingegen erinnert sich (*Um palco ...*, S. 86), die Idee stamme von Lauro César Muniz, der sie in der Nacht des 30. Oktober 1967, auf einem gemeinsamen Nachhauseweg mit Jorge Andrade, Augusto Boal und Sábato Magaldi formulierte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß laut Peixoto das Teatro Oficina auch die Autoren Dias Gomes, Millôr Fernandes, Francisco Pereira da Silva und Nélson Rodrigues ansprechen wollte, Autoren, die in dem von Augusto Boal durchgeführten Projekt nicht mehr auftauchten. Waren sie nicht gefragt worden oder wollten sie keinen Beitrag leisten? Im Falle von Nélson Rodrigues mag dies im Zusammenhang mit seinen Angriffen auf das Teatro de Arena stehen.

44 Michalski (*O palco amornado*, S. 38) spricht von *Primeira Feira Paulista de Opinião*, Magaldi (*Um palco ...*, S. 86) ebenfalls.

45 Lauro César Muniz: *O líder* in: *O que você pensa do Brasil de hoje?* Typoskript aus dem Archiv des inzwischen aufgelösten Institut TOLA, Theater of Latin American, New York o. J., S. 16.

Witwe mit neun Kindern, verbietet es dem Arzt, weil sie auf Devairs Arbeitskraft angewiesen ist. Mit den Worten: "Ser médico pra quê?"⁴⁶ flieht Marcelo vom Hof.

Augusto Boal hatte aus den Texten Fidel Castros und Che Guevaras eine Collage über die letzten Tage Che Guevaras im bolivianischen Urwald geschrieben. *A lua muito pequena e caminhada perigosa* gilt Edécio Mostaço, wie schon *Arena conta Tiradentes*, als Aufruf zum bewaffneten Kampf in Brasilien.⁴⁷ Es ist tatsächlich eine affirmative Positionsbeschreibung, wenn der *Coringa* am Ende des Stücks an die Zuschauer appelliert: "Se quisermos expressar como desejamos que sejam nossos companheiros, devemos dizer: sejam como ele [...]".⁴⁸

Boal hat seine Haltung später relativiert:

Das Stück ähnelte einem Guerilla-Aufruf. Es endete damit, daß das Ensemble mit erhobener Faust und mit Gewehren, die aus dem Theaterfundus stammten, über die Bühne zog. Wir riefen von der Bühne hinunter, was draußen verändert werden müsse. [...] Auf der Bühne waren wir nicht zu schlagen: wir hatten die Wahrheit für uns gepachtet.⁴⁹

Plínio Marcos, der sich als drastischer Schilderer des Daseins gesellschaftlicher Randgruppen einen Namen gemacht hatte und als solcher von der Zensur hart verfolgt wurde, schrieb für die *Feira* ein Stück, das formal und inhaltlich in seinem Theaterschaffen vereinzelt dasteht. *Verde que te quero verde* nennt sich diese im Titel einen Lorca-Vers zitierende Satire auf die brasilianische Zensur. Die Satire wurde Wirklichkeit. Nach wochenlangem Warten und wiederholter Verschiebung des Premierentermins erhielten die Mitwirkenden an dem für die Uraufführung vorgesehenen Tag aus Brasília eine stark zensierte Textvorlage zurück. Bereits vor dem erwarteten Bescheid hatten die Theaterschaffenden Vollversammlungen abgehalten, um über das weitere Vorgehen zu beraten. Am Abend des 5. Juni trat die berühmte Schauspielerin Cacilda Becker, damals Präsidentin der *Comissão Estadual de Teatro*, begleitet von Maria Della Costa und Ruth Escobar, in deren Theater gleichen Namens die Uraufführung stattfinden sollte, an die Rampe und sprach:

46 Jorge Andrade: *A receita in: O que você pensa ...*, S. 50.

47 Mostaço, *Teatro e Política ...*, S. 112.

48 Augusto Boal: "A lua pequena e caminhada perigosa", in: *O que você pensa ...*, S. 59.

49 Augusto Boal: *Theater der Unterdrückten*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 5.

A representação na íntegra da Primeira Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. [...] Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade deste ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar.⁵⁰

Tage darauf wurden Text und Aufführung mit Weisung aus Brasília verboten, ein Staatsanwalt mit großem Polizeiaufgebot ließ die Kassen des Teatro Ruth Escobar schließen.

In *Animália*, Gianfrancesco Guarnieris Beitrag zur *Feira*, macht eine Dame einen Soldaten auf einen Hippie aufmerksam, aber er winkt ab: "Esse aí? ... Esse não faz mal à ninguém [...] Ele lamenta o caos ... e canta ...".⁵¹ Der Soldat drückt nicht die Meinung der Zensurbehörde aus, für die bereits ein Wort wie *happening* als subversiv, als "palavra esquerdista"⁵² galt, sondern die Irritation der orthodoxen Linken über die brasilianische Jugend, deren kämpferische Kraft sich in der Blumenrevolution erschöpfe, in der Tropicalismo-Bewegung neutralisiert werde, was der Militärregierung nur gelegen komme. Besonders deutlich wird dies im Dialog zwischen einem *Moço* und einem *Hippie*, der in gegenseitiges Beschimpfen mündet:

Moço: E você, bom moço. Que é que tem pra propor? Hippie: Nada. Tenho só pra despropor, por que não? Por que não? Moço: Individualista! Hippie: Quadrado! Moço: Reacionário! Hippie: Gorila de esquerda! Moço: Impotente. Castrado! Hippie: Viseira de mula! Moço: Pacifista decadente!⁵³

In die gleiche Richtung zielt Augusto Boals vehemente Polemik des der Textsammlung als Vorwort vorangestellten Aufsatzes "Que pensa você da arte de esquerda", in dem er den Auftrag des Theaters zur Diskussion stellt.

Nachdem er die rühmliche kulturelle Basisarbeit der CPCs und auch das Teatro de Arena evoziert hat, unterscheidet Boal drei Tendenzen des Theaters nach 1964, die auch eine Spaltung der Linken kennzeichnen. Gemeint sind der "Neo-Realismo", der die Realität zeige, wie sie ist, und dessen Hauptvertreter in der Nachfolge Guarnieris, Vianna Filhos und Jorge Andrades Plínio Marcos sei. Doch berge dieser Neo-Realismus, so verdienstvoll er sei, die

50 Zit. nach Michalski: *O palco amornado*, S. 38.

51 Gianfrancesco Guarnieri: "Animália", in: *O que você pensa ...*, S. 34.

52 Pacheco in: *Anos 70 - 3*, S. 75.

53 Guarnieri: "Animália", a.a.O., S. 37.

Gefahr, sich im Abbilden der brasilianischen Realität zu erschöpfen und damit unwirksam zu bleiben.

Die zweite Tendenz, vertreten durch Stücke des Genres *Arena conta ...* des Teatro de Arena, bezeichnet Boal als "tendência exortativa". Doch auch sie habe wenig bewirkt, da sie sich als Zielpublikum den linksintellektuellen Mittelstand gesucht habe, anstatt sich an die richtige Adresse, das Volk auf der Straße zu wenden. Mit großer Heftigkeit greift Boal die dritte Tendenz, die er ausmacht, den "Tropicalismo", an:

1. O tropicalismo é neo-romântico
2. o tropicalismo é homeopático
3. o tropicalismo é inarticulado
4. o tropicalismo é tímido e gentil - pretende "épater" mas consegue apenas "enchanter les bourgeois"
5. o tropicalismo é importado [...] Estas são as características do tropicalismo - de todas, a pior, é a ausência de lucidez.⁵⁴

Heloísa Buarque de Hollanda definiert den Tropicalismo so:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele "não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela".⁵⁵

In dem berühmten Lied *Alegria, Alegria*, das 1967 auf dem III. Festival da Música Popular von Caetano Veloso, einem der Hauptvertreter der von den "jovens baianos" getragenen Bewegung gesungen wurde, und das zum Symbol für eine ganze junge Generation wurde, heißt es: "Sem lenço, sem documento/nada no bolso ou nas mãos/eu quero seguir vivendo/amor."⁵⁶

Es stimmt nachdenklich, daß die Linke in ihrer Kritik an dem Lebens- und Erfahrungshunger der jungen Generation, an deren Faszination durch die Aufbruchssignale jener Zeit, von den Filmen Godards, der Musik der Beatles und Rolling Stones, den Büchern Jack Kerouacs, der Antipsychiatrie eines Ronald D. Laing bis hin zu bewußtseinserweiternden Drogen, sich letztlich genauso prüde erwies wie die Vertreter von *Tradição, Família e Propriedade*. Doch galt Boals Angriff vor allem dem Theater und hier vor allem dem Teatro Oficina.

Der Regisseur José Celso Martinez Correa, meist José Celso genannt, der den Stil des Teatro Oficina prägte und mit dessen Namen dieses Theater auch

54 Boal, Vorwort zu *O que você pensa ...*, S. 5 ff

55 Buarque de Hollanda: *Impressões ...*, S. 55.

56 Ebd., a.a.O.

immer identifiziert wird, hat seinerseits in einer heftigen Polemik Kritik am brasilianischen Theater jener Zeit geübt. Er nahm sich selbst nicht aus, Zielscheibe der Angriffe war aber vor allem das Teatro de Arena:

[...] hoje, com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burgueses [...] nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da *Commedia Dell'Arte* de interpretação, nem do russismo socialista dos dramas piegas do operariado, nem muito menos do joanadarquismo dos *shows* festivos de protesto.⁵⁷

Das Teatro Oficina hatte als Studentenbühne begonnen. "O Oficina deu seus primeiros passos praticamente dentro do Arena", so Fernando Peixoto, Schauspieler, Regisseur und als Dramaturg mehrere Jahre führender Theoretiker des Teatro Oficina, in seinem Buch *Teatro Oficina (1958 - 1982). Trajetória de uma rebeldia cultural*.⁵⁸ Für ihn bildeten beide Theater eine Einheit, zwei Seiten einer Medaille. Gerade in dieser dialektischen Spannung und Auseinandersetzung hätten sie, so Peixoto, eine Avantgardefunktion in der künstlerischen Entwicklung des brasilianischen Theaters eingenommen. Das Teatro Oficina hatte kaum brasilianische Stücke gespielt. Nach einer existentialistischen Phase wandte es sich zunächst der nordamerikanischen, dann der russischen Dramatik zu, um die brasilianische Realität zu diskutieren. Dabei ging es dem Teatro Oficina um Sezierung des, seinem Publikum wohlvertrauten, zerfallenden Bürgertums. Als das Teatro Oficina mit José Celso Inszenierung von Oswald de Andrades *O rei da vela* am 29. September 1967 das nach einem Brand wiederaufgebaute Haus eröffnet, beginnt das, was Kritiker und Theaterwissenschaftler aus heutiger Sicht als die eigentliche historische Leistung dieses Theaters ansehen. Lag die Bedeutung des Teatro de Arena in der Begründung einer neuen brasilianischen Dramatik, so wurde und wird dem Teatro Oficina die Revolutionierung der szenischen Sprache zugeschrieben. *O rei da vela* war der erste wirklich brasilianische Text, den das Teatro Oficina aufführte, und erst mit dieser Uraufführung, 30 Jahre nach der Publizierung des Stückes, wurde auch die Bedeutung Oswald de Andrades als Dramatiker erkannt. Hatte das Teatro Oficina das Stück früher als antiquiert abgelehnt, gewann es nach den Ereignissen von 1964 neue Aktualität. Mário da Silva Brito skizziert die Thematik treffend:

57 zit. nach José Arrabal: "Anos 70: momentos decisivos da arrancada", in: *Anos 70* - 3, S. 21.

58 Peixoto: *Teatro Oficina ...*, S. 12.

A peça focaliza a decadência da economia cafeeira, os dramas da incipiente indústria nacional sem mercado interno, a luta de classes e dentro das próprias classes no poder: a burguesia industrial vinda da agiotagem que se deixa envolver e absorver pelo imperialismo norte-americano para conseguir sobreviver. Entre a usura e as traficâncias do amor burguês e da própria sociedade capitalista.⁵⁹

O rei da vela erfüllte die Intentionen des Teatro Oficina auf politisch-ideologischer wie auf theatralischer Ebene. Die Aufführung hinterfragte das Wesen politischer Prozesse sowohl der Rechten wie der Linken, zielte zugleich darauf ab, die Rolle des passiven Zuschauers, im Theater wie im Leben, sowie die Funktion des Theaters generell zur Diskussion zu stellen.

Im Gegensatz zum poetischen Illusionstheater wie zum Aufführungsstil anderer Theater hatte das Teatro Oficina sich Zirkus, Brechtsche Techniken, Show, Oper, Tragödie, Komödie, Revuetheater, Stierkampf, *chanchada* "einverleibt", im Sinne von Oswald de Andrades *antropofagismo*, und dabei ein geniales Gesamtkunstwerk geschaffen. Die Gláuber Rocha gewidmete Aufführung endete als große tragikomische Oper des Untergangs zur Musik von Carlos Gomes.

Was auf den ersten Blick chaotisch gewirkt haben mag, war in Wirklichkeit eine disziplinierte, theatralisch genau durchdachte De-Collage, eine Demontage brasilianischer Mythen, was sich auch in der Erarbeitung der Rollen durch die Schauspieler ausdrückte. So wie Peter Zadeks Shakespeare-Darsteller sich aus dem Fundus des Lebens und des Theaters "ihre" Figur erfanden, erarbeiteten sich die Schauspieler des Teatro Oficina ihre Rollen. In der Figur des machthungrigen Abelardo II vereinigte Fernando Peixoto Symbole wie das rote Halstuch Getúlio Vargas' mit dem Hinken João Goularts und verwandelte sich am Schluß in einen Stierkämpfer, während Renato Borghi als Abelardo I, der gestürzt wird, Züge eines anderen bekannten Politikers mit denen des alten Zirkusclowns Chacrinha mischte.

O rei da vela stellte, so Anatol Rosenfeld in seinem Artikel "O Teatro da Agressão", einen intellektuellen, formalen und sexuellen Angriff auf das Publikum dar.⁶⁰ Die einzige Reaktion der Zensur auf diese Aufführung war zunächst, daß Polizeibeamte einen riesigen hölzernen Phallus entfernten, der Kerze, Tod, Macht, den Machismo der brasilianischen Gesellschaft symbolisierte. Am 15. Juli wurde die Aufführung selbst verboten, doch hatte sie bereits in ganz Brasilien Aufsehen erregt. Sie war auch zum 1^{er} Festival Inter-

59 Mário da Silva Brito, zit. nach Maria Augusta Fonseca: *Oswald de Andrade*, São Paulo: Editora Brasiliense 1982, S. 70.

60 In: Armando Sérgio da Silva: *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo: Editora Perspectiva 1981, S. 154.

national des Jeunes Compagnies 1968 in Nancy eingeladen, wo sie mit großer Begeisterung aufgenommen wurde. In Paris wurde sie anschließend unter dem Titel *Vida, paixão e morte da burguesia latino-americana* angekündigt.

Roda viva hieß die nächste Inszenierung José Celsos mit einer Gruppe junger Schauspieler, die im Januar 1968 im Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, produziert von Orlando Miranda, Premiere hatte. Die "Comédia Musical em dois atos" von Chico Buarque de Holanda erzählt von Aufstieg und Fall des Sängers Ben Silva, genannt "Rei da Voz", vermutlich in Anspielung auf Oswald de Andrades Stück *O rei da vela*. Wenn der Vertreter der öffentlichen linken Meinung, Capeta, behauptet, "Benedito Lampião trai seu povo! Depois de pregar a reforma agrária, vai receber dólares dos americanos!", Silvas Geliebte Juliana dagegen sein Verhalten entschuldigt, "Ele não quis ser um herói/só cantor, só cantor",⁶¹ so bestimmt der linke Barde Chico Buarque wohl auch seinen eigenen Standort zwischen Selbstvermarktung als Protestsänger und politischer Verantwortung. Er nimmt auch das Verhalten von Künstlern der 70er Jahre vorweg, als nicht nur mehr Werke, Aufführungen und Lieder zensiert, sondern die Künstler selbst verfolgt wurden. Doch nicht das Stück, sondern die Aufführung wurde zu dem Ereignis des brasilianischen Theaters vor 1968.

Roda viva endete mit den *Flower-Power*-Statements der Hippie-Bewegung im Chor: "Para nós, no Universo/Só existe paz e amores/Nós só cantamos um verso/Que fala em flores, flores, flores".⁶² Die Inszenierung José Celsos trug die nervöse Angst und Verzweiflung der Künstler hinunter ins Parkett, ließ das Publikum die Bedrohung spüren, der sie sich selbst ausgesetzt sahen. Der Regisseur José Celso sagte:

Roda viva instaurava uma nova relação com o público. Uma relação de quebrar as máscaras, de quebrar a careta, na violência do nascimento. Fez o público experimentar um estado forte do teatro. Um teatro que era o prolongamento do que se fazia nas ruas, naquele tempo. A força das passeatas, a força de *Roda viva*.⁶³

Diese Ästhetik der Provokation war keine singuläre brasilianische Erscheinung. Sie hatte ihre Pendants in den USA und in Europa, in den Aufführungen des Living Theatre, in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966), im Musical *Hair*, in Fernando Arrabals Inszenierungen seiner eigenen

61 Chico Barque de Holanda: *Roda vida*, Rio de Janeiro: Editora Sabiá 1968, S. 71 f.

62 Ebd., S. 74.

63 zit. nach José Arrabal: "Anos 70 ..." in: *Anos 70* - 3, S. 22.

Stücke. Doch muß diese brasilianische Aufführung, so wie sie beschrieben ist, weit über die schüchternen Kontaktversuche mit dem europäischen Zuschauer hinausgegangen sein. Vielleicht war José Celso der erste Regisseur überhaupt, der Antonin Artauds *Théâtre de la Cruauté* wörtlich zu nehmen wagte, ein Theater, in dem die Bühnenhandlung, so forderte es Artaud, einer religiösen Beschwörung gleichen, in dem es keinen unbeteiligten Zuschauer geben sollte.

Wenn Benedito Silva in einer Prozession zur Kreuzigung getragen wurde, bei sakraler Musik und afrikanischen Rhythmen, verschlangen die Fans des Musikidols rohe Leber und bespritzten das Publikum mit Blut. Unter brasilianischen Verhältnissen war dies mehr als eine noch so radikal sich gebende Theatergeste in Europa, etwa Nitschs Blutbad-Aktionen in Wien. José Celso sprach wörtlich von einem Theater der Grausamkeit, doch wird deutlich, daß damit auch die Grausamkeit brasilianischer Zustände gemeint war:

A única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira - do absurdo brasileiro - teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos [...] A eficácia deve ser medida pelo nível de agressividade.⁶⁴

Nachdem Mitglieder der paramilitärischen Organisation CCC (Comando de Caça aos Comunistas) das Teatro Ruth Escobar in São Paulo, wo *Roda viva* gastierte, gestürmt, die Dekorationen zertrümmert, Schauspieler geschlagen, später, bei einem Gastspiel der Aufführung in Porto Alegre, sogar Mitwirkende verschleppt hatten, wurde die Aufführung aus Gründen der Sicherheit nicht nur in einzelnen Bundesstaaten, sondern landesweit für ganz Brasilien verboten. In José Celso's nächster Inszenierung, Bert Brechts *Leben des Galilei*, schien die "rebelia anárquica"⁶⁵ einem Gefühl der Depression gewichen zu sein. Die Generalprobe fand am 13. Dezember 1968 statt, am Tag der Verkündung des AI-5. Die Aufführung begann mit dem aus dem Off eingespielten Mitschnitt von Brechts Aussage vor dem Committee of Un-American Activities. Auf der Bühne, die vom Zuschauerraum durch ein riesiges Gitter getrennt war, stimmten die Schauspieler, in grauen Anstaltskiteln, leise murmelnd in Brechts Geständnis ein, das das Geständnis Galileis war. Im Halbschatten des Bühnenhintergrunds wurden Folterszenen dargestellt. In Brechts *Im Dickicht der Städte*, Premiere 1. September 1969, bekamen die Zuschauer mit dem Programmheft eine Tüte Müll ausgehändigt, die Dekoration der der Stadt São Paulo gewidmeten Aufführung war ebenfalls aus Müll gebaut. Und so wie Jimmy Hendrix nach jedem Konzert seine Gitarre zerschlug, zerstörten die Schauspieler zum Zeichen des Protests ge-

64 Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato*, S. 153.

65 Ebd., S. 192.

gen die Zerstörung der Lebensbedingungen, des Lebens, nach jeder Aufführung das gesamte Bühnenbild. Durch diese Aktionen nahmen sie die Zerstörung durch die Staatsgewalt in einem symbolischen Akt der Selbstzerstörung vorweg.

José Celso:

O meu espetáculo é catastrófico, apocalíptico, a antecipação do dilúvio. 'Destas cidades só vai restar o vento que passa por elas', eis uma fala que dá bem o sentido do nosso trabalho.⁶⁶

Für Fernando Peixoto war dies kein gangbarer Weg mehr. Eine Gefahr sah er auch in den internen Auseinandersetzungen der Gruppe, die er nicht nur mehr als Generationskonflikt sah. José Celso hatte sich auf die Seite der jüngeren Kräfte geschlagen. Eine Kommune wurde gegründet. Leben und Kunst sollten nicht länger getrennt sein: "nós não representamos, nós somos."⁶⁷ Bestätigt und bestärkt wurde die Kommune Oficina in ihrer neuen Arbeits- und Lebensform durch das Living Theatre, das 1970 auf der Suche nach neuen Impulsen Brasilien bereiste und zeitweise mit dem Oficinamitgliedern gemeinsam lebte und arbeitete. Diese Entwicklung stieß bei erfahrenen professionellen Schauspielern und Theatertheoretikern zunehmend auf Kritik und Mißtrauen.

Oficina Brasil, wie die Gruppe sich jetzt nannte - nie war der Werkstatt-Charakter des Wortes *Oficina* deutlicher als jetzt -, begann wieder am "Punkt Null", "Marco Zero", in Anspielung auf Oswald de Andrades Romantitel, unter dem Zeichen von "re-volição": "Enfrentamos ao que já era para sermos, pois nesse momento todo nosso projeto é um só: re-volição. Voltar a querer, voltar a acreditar."⁶⁸

Wie einst Mário de Andrade in den 20er Jahren startete die Gruppe eine ethnologische Reise zu den Ursprüngen, ins Amazonasgebiet, in den Nordosten: "utopia" ("utopia dos trópicos").⁶⁹ Die brasilianische Realität sollte unmittelbar erfahren werden. Und da Kunst und Leben als Einheit begriffen wurden, bedeutete dies, daß einerseits Leben der Kunst anverwandelt wurde, andererseits, daß der Amazonas-Realität die Kunst, die Lebens-Kunst der Gruppe Oficina entgegengestellt wurde, was bei der Bevölkerung wie bei der Staatsautorität nicht selten auf heftigen Widerstand stieß. Zum Schlüsselbegriff wurde nun *te-ato*: "... nome com múltiplas significações que vão desde 'te uno a mim', até ... 'te obrigo a unir-se a mim'", schreibt Armando Sérgio da

66 Ebd., S. 183.

67 Ebd., S. 200.

68 zit. nach Peixoto: *Teatro Oficina ...*, S. 93.

69 Ebd., a.a.O.

Silva.⁷⁰ Aber auch "atuar" im Sinne vom Handeln in der Realität und nicht im Theater birgt dieser Begriff, die Schauspieler wurden von "atores" zu "atuadores".⁷¹ Auch José Celso wurde zum "atuador" - vielleicht war Julien Beck, der Leiter des Living Theatre ihm hier ein Vorbild -, beschmierte sich das Gesicht mit dem Lehm von Brasília und pflanzte auf dem Campus der Universität, neben dem Rektorat, einen symbolischen Baum, reichte Landarbeitern die Hand zu einem Schweigemarsch, schleppte symbolisch Steine, schrie, sang und tanzte. Straßentheater, Teach-ins, Sit-ins, Encounter, dem Zeitgeist der 60er Jahre entsprungene Happenings, die die Trennung zwischen Schauspielern und Zuschauern aufzuheben vorgaben - im Brasilien der 70er Jahre gewannen solche Aktionen der Suche nach Kontakt zur sozialen und politischen Realität des Volkes gefährliche Brisanz.

Oficinas Weg führte zurück ins Theater. *Gracias Señor* hieß die Summe aller Erfahrungen, die Oficina Brasil gemacht hatte. "O novo analfabeto", "Aula de esquizofrenia", "A ressurreição" lauteten - die Analogien zu *Paradise Now* des Living Theatre sind deutlich - einzelne Sequenzen der Aufführung, in denen Schauspieler-Lehrer den Zuschauern-Schülern den Verlauf der brasilianischen Geschichte als Unterwerfung der Indios, Ausbeutung der Schwarzen, Knechtung des Proletariats vor Augen führten. Am Ende belehrte Antônio Conselheiro, unter Verwendung eines Zitats aus Brechts *Die Horatier und die Kuriatier*: "Há muitos objetos num só objeto, mas o objetivo é um: destruir o inimigo."⁷² Im März 1972 fand die Premiere von *Gracias Señor* statt, im Juni des gleichen Jahres wurde die Aufführung für ganz Brasilien verboten. Zu dem Zeitpunkt lebte Augusto Boal bereits ein Jahr im argentinischen Exil, in Buenos Aires. "Grupo Oficina Brasil em Re-Volição", wie sich die Gruppe um José Celso 1972 nannte, verwandelte das Theater in der Rua Jaceguai in ein Kommunikationszentrum, *Casa de Transas*: "Eu gosto, você gosta, de dançar, cantar, pintar, fotografar. Qualquer pessoa é capaz de fazer qualquer coisa e a Casa de Transas está aí para isso."⁷³ 1974 ging auch José Celso ins frei gewählte Exil. Damit war eine der fruchtbarsten Epochen des lateinamerikanischen Theaters zu Ende.

70 Silva, *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*, S. 203.

71 Peixoto, *Teatro Oficina ...*, S. 100.

72 Ebd., S. 102.

73 Ebd., S. 103.

Eu sou um daqueles que não se foram embora. Bom, não estou criticando os que se mandaram [...] Nestes dez anos, sabe quantos artigos meus foram censurados? Todos. Mas eu sentava e escrevia, todos os dias.⁷⁴

Wie dem Journalisten Carlos in Millôr Fernandes' Stück *Os órfãos de Jânio*, 1979, erging es auch den Theaterautoren, die im Lande blieben und den Mut hatten weiterzuschreiben, mit ihren Stücken an die Öffentlichkeit zu treten, auch wenn sie Metaphern und Symbole benutzten, die Handlung allegorisch verfremdeten, in ein anderes Land und in eine andere Zeit verlegten. Vianna Filhos *Papa Highirte*, das im Exil-Palast eines gestürzten Generalissimo in einem lateinamerikanischen Phantasieland spielt und die brasilianischen Machtkämpfe jenes Jahrzehnts thematisiert, gewann zwar 1968 den Concurso de Peças des dem Ministério de Educação unterstellten Serviço Nacional de Teatro (SNT), wurde aber sofort verboten. Dies führte zur Aussetzung des Preises für sechs Jahre, bis 1974, als Orlando Miranda die Leitung des SNT übernahm. Das erste 1975 prämierte Stück, *Rasga coração*, stammte ebenfalls von Oduvaldo Vianna Filho und wurde ebenfalls sofort verboten.

Die Ermordung des Journalisten Vladimir Herzog bildete den Ausgangspunkt für Gianfrancesco Guarnieris Parabel *Ponto de partida*, in der er Bauern des Mittelalters die Stimme seiner Anklage lieh. Das Stück konnte am 23. September 1976 in der Regie von Fernando Peixoto am TAIB (Teatro da Associação Israelita Brasileira) in São Paulo aufgeführt werden, mit Guarnieri in der Hauptrolle des *camponês* Dodo. Der Fall Herzog war auch Thema von João Ribeiro Chaves Netos Stück *Patética*, dessen Handlung auf mehreren ineinander verschränkten Realitätsebenen spielt. *Patética* gewann 1977 den ersten Preis des Concurso Nacional de Dramaturgia, doch konnte der Preis nicht offiziell verkündet werden, da Zensurbeamte den chiffrierten Umschlag aus dem Serviço Nacional de Teatro entwendet hatten. Erst 1980 konnte *Patética* in der Regie von Celso Nunes aufgeführt werden.

Am Vorabend der Uraufführung, im Mai 1975, wurde *O abajur lilás* von Plínio Marcos verboten, ein Stück, das im Bordell spielt, in der Sprache der Ausgestoßenen geschrieben. Die Auflehnung der Prostituierten gegen ihren Zuhälter, ihre Folterung durch dessen Leibwächter und ihre schließliche Unterwerfung stand für vergeblichen Widerstand gegen den Staat. Damit wurde Plínio Marcos' achtzehntes Stück verboten. Aus Solidarität setzten viele Theater in São Paulo für einen Abend ihre Aufführungen ab. Auch *O abajur*

74 Millôr Fernandes: *Os órfãos de Jânio*, Porto Alegre: L & PM Editores 1979, S. 25 und 32.

lilás konnte erst am 25. Juni 1980 in der Regie von Fauzi Arap uraufgeführt werden.

Als exemplarisch für den "grito autobiográfico de insatisfação com o estado de coisas existentes no país"⁷⁵ einer jüngeren aufstrebenden Generation von Theaterautoren, für die Sábato Magaldi die Bezeichnung *Nova Dramaturgia* prägte⁷⁶ und zu der er u. a. Leilah Assunção, José Vicente, Antônio Bivar, Consuelo de Castro und Isabel Câmara zählt, kann Roberto Athaydes Monodrama *Apareceu a Margarida* angesehen werden. Die Unterrichtsmethoden der Lehrerin Margarida ähneln Gehirnwäschepraktiken in Folterkellern, die in den Kindern erzeugte Schulneurose entspricht dem Diktaturtrauma eines ganzen Volkes. 1973 mußte *Apareceu a Margarida* in Rio de Janeiro vom Spielplan abgesetzt werden und konnte erst nach zahlreichen Kürzungen wieder aufgenommen werden.

Se ocois pensa / Que nois fumos embora / Nois enganemos ocois / Nois fingimos / Que fumos e vortemos / Ó nois aqui traveis! / Nois tava indo tava quase lá / A ressovermo e vortemo pra cá ...,

heißt es in einem 1984 von der Gruppe "Tá na Rua" herausgegebenen Programmheft. Die Gruppe existiert unter diesem Namen erst seit Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre, ihre Geschichte reicht jedoch über ihren Gründer und Leiter Amir Haddad bis zu den Straßentheateraktionen des Teatro Oficina zurück. "Tá na Rua" spielt vor Passanten auf Straßen und Plätzen wahre Geschichten, wie in *A bandida* den Fall der aus Not zur Diebin gewordenen schwarzen Hausangestellten, und versucht mit theatralischen Mitteln die Zuschauer in einem "Forum" zu einer öffentlichen Diskussion über Recht und Unrecht zu bewegen.

Selbst in den Jahren der Diktatur waren neue Gruppen entstanden wie das aus dem Centro Acadêmico XI de Agosto hervorgegangene Amateurtheater, das sich seit 1973 Teatro União o Olho Vivo (TUOV) nennt: "É preciso ver em volta, ver, entende? Não apenas olhar, compreende, irmão? É preciso ver em volta",⁷⁷ heißt es fast programmatisch im ersten Stück der Gruppe, *Rei momo*, das wie alle anderen in einer Mischung aus Samba-, Karneval-, Fußball- und *telenovela*-Elementen brasilianische Geschichte von unten erzählt. Trotz der Einschüchterungsversuche durch die Behörden - von der Beschlagnahme von Dokumentationsmaterial bis zur Verhaftung einzelner Gruppenmitglieder - setzte die Gruppe um César Vieira, die ideologisch und inhaltlich an die Basiskulturarbeit der Centros Populares de Cultura, des Teatro

75 Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato*, S. 181.

76 Ebd., S. 181.

77 César Vieira: *Em busca de um teatro popular*, Confenata, Santos, ³1981, S. 59.

de Arena wie des kubanischen Teatro Escambray anknüpft, ihr Theater in den Stadtrandgebieten beharrlich fort, bis heute. In der Zona Sul Rio de Janeiro, am Rande des offiziellen Theatersystems, entstand 1974 die Freie Gruppe "Asdrúbal Trouxe o Trombone", die in ihren *criações coletivas*, besonders *Trate-me leão*, 1977, die Probleme einer frustrierten Großstadtjugend der Nach-64er Generation aufgriff.

Vordergründig als Generationskonflikt erscheint Oduvaldo Vianna Filhos letztes Stück *Rasga coração*, das er 1974, kurz vor seinem Tod im Alter von 38 Jahren schrieb. Die Handlung selbst spielt im Jahre 1972. Medizin studieren will der junge Luca, um in der Provinz als Arzt zu arbeiten, während sein Vater, Manguari Pistolão, ein alter Kommunist, ihm mit Hilfe seiner alten Genossen eine mit modernsten Apparaturen ausgestattete Großstadtpraxis einrichten will:

É só isso que eu quero aprender, não tenho nada pra aprender nas universidades de vocês, nada! [...] quero que a vida aconteça em mim ... não é revolução política, é revolução de tudo, é outro ser!

entgegen der junge Mann dem Vater, der für sich das revolutionäre Engagement in Anspruch nimmt: "revolução sou eu!"⁷⁸ Der Autor dieser in vielen Rückblenden erzählten "linken Geschichte" aus vier Jahrzehnten empfand sein Stück als "uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares; preito de gratidão à "Velha Guarda", à geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país."⁷⁹

Erst 1979, fünf Jahre nach Oduvaldo Vianna Filhos Tod, in der *abertura*, konnte das Stück uraufgeführt werden. Die Premiere von José Renatos Inszenierung, am 21. September 1979 im Teatro Guaíra, Curitiba, wurde zum Fahnal für die wiedergewonnene Freiheit und Redemokratisierung, ähnlich wie ein Jahr zuvor Augusto Boals im Exil geschriebenes, am 4. Oktober 1978 in der Regie Paulo Josés am Teatro TAIB in São Paulo uraufgeführtes Exilstück *Murro em ponta de faca*. Diese Stücke machten den Weg frei für eine Reihe von "Bewältigungsstücken" wie zum Beispiel Mário Pratas *Fábrica de chocolate*, das die Verhörmethoden der Militärdiktatur anprangerte. Das Stück wurde am 7. Dezember 1979 im Teatro Ruth Escobar, in der Regie von Ruy Guerra uraufgeführt und endete mit einer *standing ovation* für die aus dem Exil zurückgekehrten Luís Carlos Prestes und Augusto Boal. Andere Autoren versuchten, jüngste brasilianische Geschichte exemplarisch aufzuarbeiten.

78 Oduvaldo Vianna Filho: *Rasga coração*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro 1980, S. 74 f.

79 Ebd., S. 13.

Campeões do mundo von Dias Gomes, uraufgeführt am 4. November 1980 im Teatro Villa-Lobos, in der Regie von Antônio Mercado, analysiert so Methoden, Ziel und Wirkung des bewaffneten Widerstandes.

Noch ist der Abstand zu kurz, um über den jüngsten Geschichtsverlauf von 1964 bis 1984, also auch über das Theater dieses Zeitraums, endgültige Aussagen zu treffen. Im Augenblick, so scheint es, sind Tendenzen am Werk, die das historische Bewußtsein der jüngsten Vergangenheit eher verdrängen, wie die Gesellschaftssatiren des *Besteirol* in Rio de Janeiro, oder in der Rückbesinnung auf geistesgeschichtliche Traditionen zu relativieren versuchen und danach trachten, das Theater vor allem unter ästhetischem Gesichtspunkt zu erneuern. Für diese Tendenz steht Antunes Filhos Grupo Macunaíma und sein Versuch, nach der Dramatisierung von Mário de Andrades Roman *Macunaíma*, das Theater Nélson Rodrigues' zu rehabilitieren. Unter dem Blickwinkel von Mircea Eliades Theorie des "éternel retour" sollte das Werk des *Reacionário*, wie Nélson Rodrigues sich selbstironisch nannte, ein dramatisches Werk, das am Beginn des modernen brasilianischen Theaters steht, dem öffentlichen Bewußtsein neu erschlossen werden. Ausdruck fand dies Unterfangen in der Aufführung *Nélson Rodrigues - o eterno retorno*, Premiere 1981, einer Aufeinanderfolge von vier, später zwei Stücken dieses Autors.

Unterdessen hatte sich der 1978 aus vierjährigem portugiesischem Exil zurückgekehrte José Celso im verwaisten Teatro Oficina, Rua Jaceguai, der Fertigstellung seines 1971 begonnenen Films *O rei da vela* gewidmet. Es wurde nicht die filmische Aufzeichnung einer Theateraufführung, sondern, durch eingearbeitetes dokumentarisches Material, ein Zeitdokument von unschätzbarem Wert, das die letzten zwanzig Jahre brasilianischer Geschichte und Theatergeschichte zusammenfaßt. Die Aufführungen und Stücke Anfang der 80er Jahre wie zum Beispiel Naum Alves de Souza's *No Natal a gente vem te buscar* (1983) und *A aurora da minha vida* (1986), Maria Adelaide Amaral's *De braços abertos* (1985) lassen hoffen, daß eine "Aurora" des brasilianischen Theaters anbricht.

Berlin, Juli 1986